KINDI

RISALAT AL-KINDI FI AL-
LUHUN


BOBST LIBRARY
3 1142 01610 2603


BRO DART
Newark, N.J. • Williamsport, Pa.
Los Angeles, Calif. • Brantford, Ontario
North Vancouver, British Columbia

رسالة الكندي

في اللحون والنغم

(ملحق ثان لكتاب « مؤلفات الكندي الموسيقية »)

تحقيق

زكريا يوسف

(نشرت هذه الرسالة باذن حكومة الجمهورية التركية)

بغداد

١٩٦٥

(٣٠٠) فلس

al-Kindī. Risālat al-Kindī fī al-luḥūn.



رسالة الكندي في اللحون والنغم

(ملحق ثانٍ لكتاب « مؤلفات الكندي الموسيقية »)

2nd. Supplement

تحقيق

زكريا يوسف

(نشرت هذه الرسالة باذن حكومة الجمهورية التركية)

بغداد
١٩٦٥

الصفحة الاولى من المخطوطة

المصورة عن نسخة ولاية « مغنيسا » بتركيا

بسم الله الرحمن الرحيم وما توفيقي الا بالله

رسالة الكندي في اللحون والنغم

الفها لاحمد بن المعتصم

حفظك الله بني وكثر علمك وسدد امرك فهمت ما سألت
من رسم قول مختصر في آلة الحكماء ذات الاربعة الاوتار المسماة
عودا المستدل به على معرفة تركيبها وتاليف نغمها وجميع
ما يحتاج الى معرفته منها وقد رسمت لك من ذلك بحسب
الطاقة على سبيل ما اتفقت الحكماء في كتب الموسيقى اعني بالنف
الاجلا وبالله التوفيق اعلم ان الكلام في ذلك ثلثة فنون
الفن الاول منها معرفة مقادير ابعادها في تركيبها اعني
طولها وعرضها وعمقها مع وقوع الاوتار عليها وتركيب الدساتين
عليها ومعرفة ما يجب في مواضعها وكمال صنعتها واما الفن
الثاني فمعرفة الاوتار ونسبة بعضها الى بعض ومقدار
بعضها من بعض ومعرفة كمية النغم وتناسب المتناسبة منها
وائتلافها واختلافها ومعرفة المذكرة منها والمؤنثة وجميع
اسبابها مع علل جميع ذلك ومعرفة التسوية الفعلية
والتسويات الباقية المعلومة عند الضراب واما الفن

تنبيـــه

هذه رسالة لم أكن على علم بها سنة ١٩٦٢ عندما نشرت كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » المحتوي على خمس رسائل لفيلسوف العرب أبى يوسف يعقوب بن اسحق الكندى المتوفى فى حدود سنة ٢٥٢هـ ـ وهى : ـ

١ ـ رسالة فى خبر صناعة التاليف(١) .

٢ ـ كتاب المصوتات الوترية(٢) .

٣ ـ رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى(٣) .

٤ ـ [مختصر الموسيقى فى تاليف النغم وصنعة العود(٤)] .

٥ ـ [الرسالة الكبرى فى التاليف(٥)] .

ولقد كانت الرسائل الثـلاث الاولى من هذه الرسائل معروفة بأنهـا للكندى ، نظرا لما نصت عليه العناوين الموجودة على صفحاتها الاولى ، ولان مادتها الموسيقية واسلوبها الكتابى مما لا يدعان مجالا للشك بأنها من قلمه .

أما الرسالتان الرابعة والخامسة فقد ضاعت الاوراق الاولى من كل منهما والتى تحوى عادة العنوان واسم المؤلف ، ولا يوجد على ما تبقى منها ما يشير الى انهما للكندى . غير اننى لدى دراستى لهما حصلت لدي القنـاعة بأنهما من تأليفه ـ وذلك للاسباب التى أوضحتها فى مقدمة كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » ـ فنشرتهما على أنهما للكندى ، وقلت آنذاك : وعسى أن يجود لنا المستقبل بنسخة أخرى لتثبيت أو تنفى ما ذهبت اليه .

---

(١) مخطوطة المتحف البريطانى : Or, 2361, fols. 165r — 168r

(٢) مخطوطة بودليان باوكسفورد : Marsh, 663, PP 248-265

(٣) مخطـوطة برلـين : Ahlwardt, 5503, fols. 31v — 35v

(٤) مخطـوطة برلـين : Ahlwardt, 5531, fols. 22r — 24v

(٥) مخطـوطة برلـين : Ahlwardt, 5530, fols. 25r — 31r

ولقد استجاب ذلك المستقبل رجائى ، فكلل تتبعاتى بالعثور على هذه الرسالة الكاملة ـ وغيرها من المخطوطات ـ التى أثبتت اليوم بعض ما ذهبت اليه سابقا ، وأكدت للتاريخ حقيقة هاتين الرسالتين بصورة لا تدع مجالا للشك •

وموضوع المخطوطات العربية بصورة عامة ، والموسيقية منها بصورة خاصة ، ما زال من المواضيع الجديدة ، فقد استطعنا أن نتعرف على محتويات بعض خزائن العالم التى قامت بطبع فهارس لمخطوطاتها ، غير ان خزائن كثيرة أخرى ـ فى الشرق والغرب ـ ما زالت لا فهارس مطبوعة لها ، الامر الذى لا نتمكن معه من معرفة ما تحويه هذه الخزائن من الآثار ، ما لم نشد الرحال اليها ، ولا شك ان البحث والتنقيب سيطلعنا على الكثير من الكتب والرسائل التى كنا نجهل وجودها ، أو كنا نعتبرها فى عداد المفقودات •

وهذه الرسالة التى أقدمها اليوم للقراء الكرام هى واحدة من تلك الرسائل الموجودة فى خزانة بتركيا لم تطبع فهارسها بعد ، ولم أتمكن من زيارتها فى الماضى ، لهذا لم أكن على علم بوجودها سنة ١٩٦٢ عندما نشرت كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » وحصولى اليوم عليها وعلى مخطوطة أخرى ، مكننى من تحقيق هوية الرسالتين الناقصتين اللتين نشرتهما سابقا بصورة أكيدة •

فالرسالة الرابعة التى رجحتُ انها : [مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود] ، هى ليست للكندى ، وقد تبين لي اليوم انها بضع ورقات من ترجمة كتاب يونانى فى الموسيقى « لاقليدس » لم يرد فى المخطوط اسم مترجمه •

وقد استطعت الحصول على صورة فوتوغرافية لهذا الكتاب ، وحققته ، واؤمل أن أتمكن من نشره قريبا ، وسيجد القارىء فى مقدمته ما يمكن معه القول : انه من المرجح أن يكون من ترجمة الكندى •

ولهذا الكتاب أهمية خاصة في تاريخ الموسيقى العربية ، لانه يعتبر من أوائل الكتب الموسيقية التي دخلت اللغة العربية ، فهو يمثل حلقة الاتصال بين الثقافتين : اليونانية والعربية ، وفي الوقت ذاته فهو أكثر أهمية بالنسبة لتاريخ الموسيقى اليونانية ، لانه يقدم لها عن طريق الترجمة العربية أثرا من آثارها قد ضاع أصله اليوناني . واليك صورة الصفحة الاولى من هـذا المخطوط .

بسم الله الرحمن الرحيم — وما توفيقي الا بالله
قول اقليدس على اللحون وصنعه
المعارف في مخارج الحروف
أ. اما سالك الاحاديث وجداول الحكماء وجنو المجربين
وقول فيثاغورس ومساحة الارضين فقد وصفنا
والآن نصف في كتابنا هذا استقصا معرفة اللحون من اجل
انها صنعة رافعة للمتعلمين مولفة للحيوة ورواها لي المؤلف
انه ليصير هذا الكل داعيا لابناء الفلسفة الى الادب
ما كتبنا وهذا المدخل من المداخل مرضي مستقصى
وسهل في الاختصار مسلم وان كان لم يحط بالكنه ولم يصح
المدرك وقد كتبنا تاليفين متشاكلين احدهما يحيط بجل
ما وصفنا باستقصاء والثاني سهل المأخذ على من ابتدأ
في طلب العلم ويجب له ادراك ما بعده كالتدرج وان كان
امر محيطا بجميع ما يطلب حسن بنا ان نتمم الطريق البعيدة
بمباين قريبة ليكون التعب البعيد على من سلكه يسيرا
لا نهاية من مبادي الى مبادي كذلك يعسر المعرفة المستقصى
عملها على الطالب اذا هي جربت وان لم يوجد بها احد .

أما الرسالة الخامسة التى رجّحت انها : [الرسالة الكبرى فى التأليف] ، فقد أيدت اليوم هذه الرسالة الجديدة ، اننى كنت مصيبا فى تقديرى ، فهى للكندى بالذات ، ولئن جاء عنوانها فى المخطوطة هذه المرة : « رسالة الكندى فى اللحون والنغم » ، فان موضوعها يدل على انها الرسالة التى أشار اليها ابن أبى اصيبعة بعنوان « مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود » وكان قد ألفها لاحمد ابن المعتصم(١) .

وعليه فنسخة هذه الرسالة الجديدة هى نسخة ثانية لتلك الرسالة الناقصة المحفوظة ببرلين تحت رقم ٥٥٣٠ كما مر ذكره ، وتمتاز نسخة تركيا بأنها كاملة .

ويلاحظ القارىء فى نسخة برلين ـ المنشورةسابقا ـ انقطاع تسلسل الموضوع فى عدة مواضع(٢) ، ووجود بعض زيادات لا تجدها فى نسخة تركيا ، وقد اتضح لي الآن ان هذه الزيادات لا تعود الى هذه الرسالة ، بل انها بعض أوراق من الرسالة الرابعة قد اختلطت بأوراق الرسالة الخامسة فى مخطوط برلين ـ اذ ان الرسالتين موجودتان ضمن مجلد واحد ـ ولم ينتبه المجلّد الى هذا الامر عند تجليده الكتاب ، وسيظهر هذا جليا عند نشر كتاب اقليدس الذى كما أسلفت القول : ان الرسالة الرابعة ما هى الا بعض أوراق منه .

وهذه الرسالة الجديدة ، محفوظة اليوم فى خزانة ولاية « مغنيسا » بتركيا ، ضمن مجلد برقم ١٧٠٥ ، يحوى مجموعة رسائل مختلفة ، وتقع الرسالة فيه بين الاوراق ١١٠ ظ ـ ١٢٣ و .

وقد اتبعت فى تحقيقها نفس الطريقة التى اتبعتها فى تحقيق الرسائل السابقة ، ورأيت أن أحافظ على عنوانها الذى جاء فى المخطوطة وهو « رسالة

---

(١) انظر : عيون الانباء فى طبقات الاطباء ، جـ ١ ص ٢١٠ .
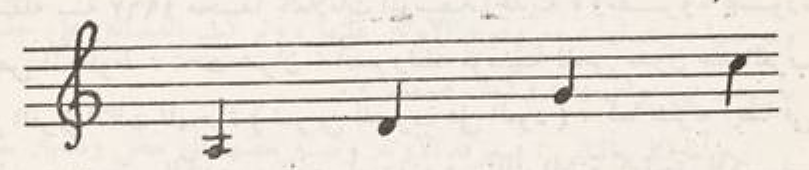
(٢) انظر كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » ص ١٣٢ هامش ٣١ ، ص ١٣٤ هامش ٣٧ .

الكندى فى اللحون والنغم ، وان كان موضوعها ينطبق على الرسالة التى أشار اليها ابن أبى اصيبعة بعنوان « مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود » كما مر ذكره .

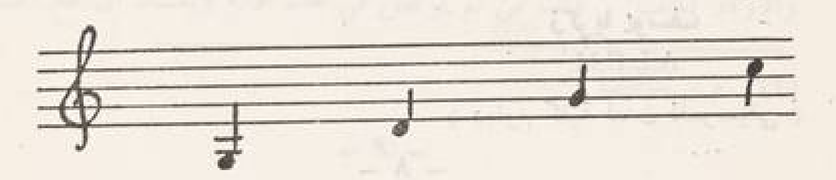
وتعتبر هذه الرسالة على جانب من الاهمية فى تاريخ الموسيقى العربية ، لاحتوائها على ثلاثة أمور فريدة فى بابها ، وهى :

١ ـ **كيفية صناعة العود :** فقد أوضح لنا الكندى الابعاد التى كان يصنع بموجبها العود فى عصره ، مبيّنا الطول والعرض والعمق ، وكيفية العمل ، والشكل ، والخشب ، وأسباب ذلك ، الامر الذى يساعدنا على تفهم نظرية الموسيقى العربية القديمة بجلاء أكثر ، كما يمكّن صناع العيدان فى عصرنا هذا من صنع عود كالذى كان يستعمل فى ذلك الزمن .

٢ ـ **تسويات العود :** وقد أخبرنا الكندى بأن أوتار العود الاربعة كانت تضبط على أبعاد رباعية ، كما هو متبع فى عصرنا هذا اذا ما رفعنا منه وتر الـ « يكاه » الغليظ ـ ، وبهذا تكون التسوية المشهورة آنذاك ، والتى يسميها الكندى « التسوية العظمى » ـ اذا ما اعتبرنا ان نغمة سبابة المثنى القديمة التى تقابل نغمة « الحسيني » عندنا اليوم ، معادلة لنغمة « لا » العيارية ذات تردد **٤٣٥** ذبذبة مزدوجة فى الثانية ـ كالآتى :
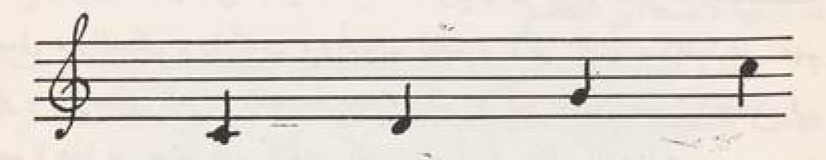


وكذلك كانت هناك تسويات أخرى يستعملها المغنون فى بعض الالحان ، فيخفضون وتر « البم » أو يرفعونه نغمة واحدة ، فيصبح هذا الوتر يؤدى نغمة واحدة فقط ، كما هو الحال فى وتر الـ « يكاه » فى عود اليوم ، وبهذا يحصلون على التسوية الآتيـــة :



أو التسوية الآتية :



وقد يرفعون وتر البم نغمتين فيحصلون على التسوية الآتية :



وهذا التغيير فى التسويات مما يدل على تفنن العازفين القدامى ، ومهارتهم فى الاداء ، وتفهمهم العميق لطبيعة الالحان المختلفة .

٣ ـ تمرين للضرب على العود : وقد دوّنه لنا الكندى بالطريقة الموسيقية المعروفة آنذاك ، ويعتبر هذا التمرين أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب نكون قد عثرنا عليها .

ونظرا لاهمية هذا اللحن من الناحية الوثائقية ، فقد نشرته بصورة مستقلة سنة ١٩٦٢ مجسدا بالعلامات الموسيقية الحديثة ، ومقرونا بصورة النص المخطوط ، تحت عنوان : أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب من القرن الثالث للهجرة (تمرين للضرب على العود) ، كما نشرته أيضا فى كتابى « موسيقى الكندى » الذى أصدرته فى تلك السنة كملحق للكتاب الاول « مؤلفات الكندى الموسيقية » .

ويسرنى أن أعيد نشره أيضا فى نهاية هذه الرسالة ، لا سيما وقد تأكد لنا اليوم انه من تأليف الكندى ، ولم يعد مجال للقول بأنه ليس له .

بغداد فى ١٩٦٥/١١/٥

زكريا يوسف
A.L.C.M.
(دبلوم كلية لندن للموسيقى)

بسم الله الرحمن الرحيم

وما توفيقي الا بالله

رسالة الكندي في اللحون والنغم

ألفها لاحمد بن المعتصم

[١١٠ ظ] طهّر الله فهمك ، وكثّر علمك ، وسدد أمرك •

فهمت ما سألت : من رسم قول مختصر فى آلة الحكماء ذات الاربعة الاوتار المسماة « عودا » لتستدل به على معرفة تركيبها ، وتأليف نغمها ، وجميع ما تحتاج الى معرفته منها• وقد رسمتُ لك من ذلك — حسب الطاقة — على سبيل ما ألفته الحكماء فى كتب الموسيقى أعني : تأليف الالحان ، وبالله التوفيق •

اعلم : ان الكلام فى ذلك ثلاثة فنون :

الفن الاول منها : معرفة مقادير أبعادها فى تركيبها ، أعني : طولها وعرضها ، وعمقها ، مع وقوع الاوتار عليها ، وتركيب الدساتين على حقيقة ما يجب فى مواضعها ، وكمال صنعتها •

وأما الفن الثانى : فمعرفة الاوتار ونسبة بعضها الى بعض ومقدار بعضها من بعض ، ومعرفة كمية النغم ، وتناسب المتناسبة منها وائتلافها واختلافها ، ومعرفة المذكرة منها والمؤنثة وجميع أسبابها مع علل جميع ذلك ، ومعرفة التسوية العظمى والتسويات الباقية المعلومة عند الضُراب •

وأما الفن الثالث [١١١ و] : فمعرفة حركات الاصابع على الدساتين والاوتار ليألف(١) ذلك من لم يرتض فى هذه الآلة ويعتاد أن تقع أصابع

(١) م : لتاليف •

يده اليسرى فى المواضع الواجبة لكل اصبع من كل دستان مع موافقة اليمنى فى حثها الاوتار واحكام الحركات والمقاطع ، فان المتعلم لهذه الصناعة يحتاج الى ثلاثة أشياء : ـ

أولها : المعرفة بايقاع ما يريد أن يضرب عليه .

والثانى : انتخاب النغم التى تليق بذلك وتأليفها ونظمها على حقيقة ما يجب فى الضرب بلا زيادة ولا نقصان .

والثالث : استعمال ذلك عند الوقوف عليه ودرسه ليكون ما ينتجه الفكر ويظهره الترنم قد يكوّنه العودُ لكثرة الأُلف وجودة الرياضة ، فكانت هناك اليد اليمنى بالايقاع أَوْلى ، واليد اليسرى باظهار النغم وتفصيلها وتأليفها أَوْلى ، فأما من كانت ليديه رياضة وأُلْف للتنقل على النغم فقد يلحق الباب الثالث الذى ذكرنا وانما يحتاج حينئذٍ الى معرفة الايقاعات وتأليف النغم على حسب ما يريد أن يضرب عليه .

وهذان معينان ليس لهما غاية ولا يصيران الى نهاية ، وذلك : ان الايقاعات لا تحصى ولا يحاط بها كثرة ـ لا العربية منها ولا العجمية ـ فى [١١١ ظ] كل لسان وكل مملكة .

والنغم أيضا وان كانت معلومة الكمية فليس لتركيبها غاية ولا نهاية ، فيجب عند ذلك أن يبتدي باستعمال العادة وحذق اليدين والاصابع بالنقلة علم النغم ، والثبات على الايقاعات الكبار المعلومة عند الحذاق بهذه الآلة ، فانه ان فعل ذلك لم يعتص عليه حكاية شيء مما يسمعه من ايقاع أو ضرب أو نغم ، وكذلك ان وُلِد فى فكره شيء من ذلك أو ترنم به ضربه لساعته . فلنبدأ الآن فى الفن الاول من الفنون التى ذكرنا .

الفن الاول

القول في تركيب العود

ان العيدان لتختلف فى كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها بعضها بقياس بعض ، وأكثر ما يعرض ذلك من قبل قلة حذق صانعها بصناعته ، فاذا عرض فيها ما ذكرنا ولّد فيها اختلاف الاوتار وفساد النغم • وأنا واصف صنعة العود على ما وصفت الحكماء الاولون الذين عنوا بصناعة الموسيقى :

فأول ذلك أن يكون طوله : ستا وثلاثين اصبعا مُنضمّة ـ بالاصابع الممتلئة الحسنة اللحم ـ ويكون جملة ذلك ثلاثة أشبار •

وعرضه : خمس عشرة اصبعا •

وعمقه : سبع أصابع [١١٢ و] ونصفا •

وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التى تبقى وراءه : ست أصابع •

وتبقى مسافة الاوتار : ثلاثون اصبعا ، وعلى هذه الثلاثين الاصبع تقع القسمة والتجزئة ، لانها المسافة المصوتة •

فلذلك ينبغى أن يكون العرض : خمس عشرة اصبعا وهى نصف هذا الطول •

وكذلك العمق : سبع أصابع ونصفا وهى نصف العرض وربع الطول •

ويجب أن يكون العنق ثلث الطول وهو : عشر أصابع •

ويبقى الجسم المصوت : عشرون اصبعا •

وليكن ظهره على حقيقة الاستدارة ، والخرط الى جهة العنق ، كأنه كان جسما مستديرا خُطّ على بركال ثم قسم بنصفين فخرج منه عودان •

أما الدساتين فهى حدود النغم ، ويجب أن تكون أربعتها : ربع الطول ـ وهى سبع أصابع ونصف ـ مساوية لمسافة العمق ، ولا يجوز فى هاتين

المسافتين أن تزيد احداهما على الاخرى ـ أعني مسافة عمق العود ومسافة دساتينه ـ لعلة أنا ذاكرها ومبينها ان شاء الله •

اعلم : ان كل شيء عُمل منه له معنى ، وفعل أُتخذ ، ومن أجله عُمل ، من ذلك : عمق العود ، وقسمة الدساتين ، فان عمق العود انما أُستعمل : للدوي ، وقسمة الدساتين : لتفصيل النغم وايضاحها ، وقدر حاجة كل واحد من هذين [١١٢ ظ] المعنيين الى صاحبه كقدر حاجة صاحبه اليه ، وذلك : ان العمق ان كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النغمة خرساء لضيق مجالها ، وكذلك ان كانت مسافة العمق أكثر من مسافة الدساتين عظم الدوي وصارت النغم قليلة الفصاحة ، لا ينقضي دوي احداهن لعظمه حتى تأتي النغمة الاخرى فتجدده ، فيكون من ذلك الوهن في بيان النغم وفصاحتها ، فوجب لذلك أن تكون هاتان المسافتان متساويتين ، ليكون فعلاهما متساويا •

قسمة الدساتين

أما الدستان الاول الذى تسميه الحكماء « المفتاح » فانه يلى الانف وهو الذى تقع عليه الاصبع السبابة ، وهو مشترك لجميع الاوتار ولا يقع عليه من الاصابع الا السبابة فقط، وتركيبه : ان يقدّر ثلاث أصابع من هذه الثلاثين التى هى طول الوتر ـ ويكون التقدير من رأس العنق الدقيق وهو موضع الانف ـ فحيث انتهت الاصابع الثلاث أُدير على ذلك الموضع قطعة من بم دورين اثنين ، ثم يربط على ظهر العنق رباطا شديدا لا يتهيأ له لشدته ان يزول عن موضعه(٢) •

ثم يُقدّر من هذا الدستان ـ الى ما يلى المشط ـ اصبعين اثنين ، ويُشد

---

(٢) المسافة بين مطلق الوتر ودستان سبابته هو بعد طنيني وهذا ينتج من تسع الوتر لا عشره •

على الموضع قطعة من مَثْلث على سبيل الدستان الاول وهذا : لدستان الوسطى [١١٣ و] فى جميع الاوتار •

ثم يقدر من ذلك اصبع واحد الى جهة المشط ثم يُشد عليه دستان من مثنى على شرائط الدستانين اللذين سلفا •

ثم يقدر من هناك اصبع ونصف ويشد على الموضع قطعة من زير على سبيل الدساتين المتقدمة ، وهذه قسمة الدساتين ، وأنا مبتدي بشرح علل هذه القسمة وموضح لما صارت كذلك بلا زيادة ولا نقص •

ان هذه الآلة لىس فيها شىء الا وفيه علة فلسفية : امّا هندسية ، واما عددية ، وامّا نجومية ، فأما قسمة الدساتين فان العلة فيها عددية وذلك : انه لما كان طول الوتر ثلاثين اصبعا كان أقل أجزائه المنطوق به لفظة واحدة العُشر وهو ثلاث أصابع ، فكان موضعُ نغمةٍ وشُدّ هنالك دستان السبابة ، ولان ما كان أقل من العشر - كجزء من أحد عشر وجزء من اثني عشر وغيرهما من الاجزاء - لا يُقالُ له جزءٌ مطلق معلوم لانه لا اسمَ له ، وانما الاسم لفظة واحدة كعشر وتسع وثمن الى أن يبلغ النصف •

ثم طلبوا الجزء الذى يلى العشر ليُشد فى مكانه دستانٌ فكان التسع ، فلم يجدوا للثلاثين تسعا ، ولم يكن هناك موضع دستان لان الوتر لا ينطق الا من موضع جزءٍ من أجزائه فجاوزوه [١١٣ و] ونظروا أيضا الى الثُمن معدومٌ من الثلاثين ، وكان التُسع كذلك فجاوزه • ثم طلبوا السُدس - وهو خمسة - فكان موضع النغم فشدوا فيه دستان الوسطى وهو على اصبعين من دستان السبابة وخمسة من أول الوتر •

ثم طلبوا الخُمس فوجدوه - وهو ستة - فشدوا هنالك دستان البنصر •

ثم نظروا الى موضع الرُبع الذى قدروه لجملة الدساتين فشدوا عليه دستان الخنصر •

ولم تُجزّأ النغم هذا الجزء من الوتر ـ أعني الربع ـ الا للعلة التى ذكرناها : من عمق العود وحاجته الى مساواة النغم وحاجة النغم الى مساواته • ثم صيروا الجزء الذى بعد الرُبع ـ وهو الثلث ـ حدّ العمق من جسم العود • ثم صيروا الجزء الذى بعد الثُلث ـ وهو النصف ـ للعرض وهو أعرض موضع يجب أن يكون فيه ، ويجب أن يكون موقعه من العود على ثلاث أصابع من نهاية المشط الى ما يلى الاوتار ، والعلةُ فى ذلك : محاذاته لمضرب الاوتار ، وذلك انّ هذا الموضع من العود أكثره سعة وأكمله دويا ، وانما صار مضرب الاوتار على ثلاث أصابع من المشط لانه موضع جزءٍ من أجزاء الوَتر وهو العُشر •

وينبغى أن يكون جسمه فى غاية ما يمكن [١١٤ و] من الرقة ويكون ذلك عامًا فيه لجميع أجزائه ، حتى لا يكون فى ظهره موضعٌ أرق ولا أثخن من موضع وكذلك فى بطنه، فان اختلاف أجزائه فى الرقة والثخن مما يُحيله عن استواء الاوتار وائتلاف النغم •

الفن الثاني
في معرفة الاوتار والنغم

أما الاوتار فهى أربعة ، أولها : البم وهو وتر من معاء دقيق متساوى الاجزاء وليس فيه موضع أغلظ ولا أدق من موضع ، ثم طُويَ حتى صار أربع طبقات وفتل فتلا جيدا •

وبعده : المثلث وسبيله سبيل البم غير انه من ثلاث طبقات •

وبعده : المثنى وهو أيضا أقل من المثلث بطبقة ـ وهو من طبقتين ـ غير انه من ابريسم ، حتى فُتِلَ فصار فى قياس الطبقتين من المعاء فى الغلظ •

وبعده : الزير وهو أيضا أقل من المثنى بطبقة واحدة ـ وهى أن يكون من طبقة واحدة ـ وهو من ابريسم فى حال طبقة من طبقات المعاء •

فجعل البُم أربع طبقات لانه أساس لاوائل النغم وهى النغم الكبار الخارجة من أوسع موضع فى الحنجرة ـ وهو أصل قصبة الرئة ـ ولذلك يجب اذا عُلِّقَ البم فى موضعه ـ الذى هو أعلى مواضع الاوتار ـ أن يُمد ملواه ويترنم بهذه النغمة ـ أعني أول نغمة فى [١٤ ظ] أصل الحنجرة ، ويُحرك البم بابهام اليد اليمنى ، فاذا استوى مع تلك النغمة فاوقفه على ذلك المد فانها مرتبته فى التسوية • وانما جعلته الحكماء على هذه السبيل من غلظ الجسم ليساوى هذه النغمة الغليظة فى الحنجرة •

ثم تتراقى النغم فى الاوتار كتراقيها فى الحنجرة نغمة بنغمة حتى تصير الى أدقها فى الحنجرة وكذلك الى أدقها فى الاوتار[٣] ، ولذلك صار المثلث أقل من البم فى الغلظ لان النغم اذا تراقت فى الحنجرة دقت واحتاجت من الاوتار الى نغمٍ دقاق لمقايستها ، ولهذه العلة أيضا صار المثنى أقل من المثلث ، والزير أقل من المثنى •

(٣) م : الادوار •

فأما لِمَ صار المثنى والزير ابريسم دون البم والمثلث ؟ فانَّ ذلك لعلتين ، احداهما : ان النغم اذا تراقت حتى تصير من الدقة الى مثل حالها في المثنى والزير احتاجت الى صفاء طنين الابريسم [الذى] اذا مُدَّ كان أصفى طنينا من المعاء • والعلة الثانية : ان الوتر فى هذا الموضع يحتاج من المد(٤) لتقويم نغمته وتثقيفها الى ما لا تقوى عليه طبقة واحدة من المعاء الدقيق ولا طبقتان ، فكان الابريسم اذا صُيّرَ بقياس ذلك المعاء فى الغلظ قوي على ما يحتاج اليه من المد دون المعاء •

التسوية العظمى

فاذا مد البم حتى يساوى [١١٥ و] تلك النغمة التى ذكرناها ـ مطلقا ليس على شيء من الاصابع ـ فهى : تسوية البم •

ويُشد المثلث ويوضع الخنصر على البم ويضم الى الخنصر ضما شديدا من غير أن يحيد عن الموضع الذى كان يقابله وهو مطلق الى احدى جنبتيه ـ فيوجب ذلك فساد النغم(٥) ـ ، ولكن الخنصر على أول الدساتين مما يلى الدساتين وباقيها فى الفضاء الذى بين دستان الخنصر والبنصر ، ولا يجوز ذلك ولا يتأخر عنه فانها ان جاوزته بشيء ما ولدت فى النغم خرسا ، وان تأخرت حتى تقع بين الدساتين ولدت صريرا ، فهذا الحكم فى الطول والعرض لازم لجميع الاصابع عند تنقلها على الاوتار فى جميع الدساتين لمن قصد الامر على حقيقته •

فاذا علّقَ المثلث وكان الخنصر على البم ـ كما بينا ـ وحُرِّكا جميعا باصبعي [اليد] اليمنى ـ السبابة والابهام ـ حركة واحدة مشتركة فى الوترين جميعا [و] كانت نغمتهما واحدة فقد استوى المثلث ، والا فزد وأنقص فى الملوى حتى تتساوى النغمتان •

---

(٤) المد هنا بمعنى الشد أو التوتر •

(٥) م : فينجب من ذلك فساد النغم •

ثم علق [المثنى وحركه] باليد اليمنى ، وضع الخنصر على المثلث كما فعلت بالبم ، وشد ملواه حتى يساوي المثلث .

ثم افعل بالزير كذلك مع المثنى فانها تسوية الزير أيضا .

فاذا وقعت الاوتار على [١١٥ ظ] هذه الحال من الاستواء فانه يجب : اذا وقعت السبابة على المثنى فى موقعها ثم حُرّك مع البم مطلقا ـ تحريكا معا ـ حركة واحدة ان تكون النغمتان متساويتين لا فى الغلظ والـــدقة ولكـن فى التنغيم والمناسبة .

واذا وضعت السبابة على الزير ثم حرك مع المثلث مطلقا وجب أن تكون النغمتان متساويتين : كالمثنى مع البم ، وخنصر المثنى مع وسطى البم ، وبنصر الزير مع سبابة المثلث ، وخنصر الزير مع وسطى المثلث ، وهذه : التسوية العظمى التى يجب أن يكون النغم فيها عـــلى حسب ما ذكـــرنا من الاتفاق والمشاكلة ، فانها ان غادرت ذلك واختلفت منها نغمة فانما هو : لاختـــلاف الاوتار عن الحال التى يجب أن تكون عليها من الرقة والغلظ وغير ذلك مـــن أسبابها ، أو لزوال الدساتين عن مواضعها التى تجب لها ، أو لمخالفة الهيئة والتركيب أعني : الطول والعرض والعمق والشكل وسائر ما يستنبط آنفا .

وقد يستنبط الضُرّاب تسويات كثيرة من هـــذه التسوية ، يريدون بذلك تقوية النغمة التى تكون عليها مقاطع الاصوات ووقفات الضرب بنغـــم تشاكلها وتساعدها ، وأكثر ما يفعلون ذلك فى البم من بين الاوتار ، فانه اذا وقعت التسوية العظمى على ما يجب : حطّوا [١١٦ و] البم حتى يســـاوي مطلق المثنى ، فكانت هذه عندهم تسوية أخرى .

وكذلك يرفعونه أيضا الى بنصر المثنى فتكون [تسوية] أخرى ، والى خنصره فتكون [تسوية] أخرى .

غير ان جميع هذه التسويات ناقصة لان البم هو ذو أربع نغمات فصيّروه لنغمة واحدة ، وكلما فعلوه من ذلك وغيره فهو راجع الى التسوية العظمى ،

وما استنبطوه منها فانما ذلك معناه يجمّلون به نغمتهم لا غير

القـــول فى النغـــم

النغم سبع نغم لا زيادة ولا نقصان ، أولها : مطلق البم : والثانية :سبابة البم ، والثالثة : وسطى البم وهى المؤنثة ، وبنصره وهى المذكرة ، وهـــذان الدستانان جميعا لنغمة واحدة فى العدد وهى البنصر غير انها تجرّب للعلـة التى ذكرنا من وجود الخمس والسدس فى الثلاثين [اصبعا][7] ، فكـــان موضع السُدس : دستان الوســـطى : وموضع الخُمس : دستان البنصر ، وليس بينهما من المسافة ما اذا بلغت حركة واحدة بينهما حركة أخـــرى ظهرت منها نغمة مستقلة بنفسها بل جزء من نغمة ، فوجب لذلك أن تُعد النغم فى الدساتين جميعا واحدة .

غير ان لها فيهما حال اختلاف : كاختلاف التذكير والتأنيث ، فالوسطى : نغمة رطبة لينة رخيمة مؤنثة ، والبنصر : نغمة يابسة خشنة جزلة مذكرة ، ولربما اتبعوا النغمتين: البنصر بالوسطى فى [١١٦ ظ] وتر واحد حتى يقيموا البنصر من الوسطى مقام نغمة واحدة ، وانما يستعملون ذلك فى الصـــوت المحزون لا فى المطرب ، وذلك : ان الجزء من النغمة مهـين ضعيف لضعف الجزء بقياس الكل ، واستماعه يولد الحزن لنقلانه حال النفس الى مثل حاله فى الضعف ، لان الحزن والضعف متفقان متشاكلان وكذلك الفرح والقوة اللذان هما ضدّاهما ، ألا ترى ان المصيبة المفرطة تُظهر الدموع والخشوع والانكسار ؟ ، وليس ذلك الا للضعف عن عظم المصيبة الواردة ، والضعف فى النفس من الحزن والحزن من الضعف ، وكذلك الفرح من القوة والقوة من الفرح .

---

(٧) التى هي طول وتر العود كما مر ذكره .

فلما كان هذا الجزء من النغمة ـ على ما ذكرنا ـ من النقصان والمهانة والضعف ، وكانت حركات الاوتار تنقل النفس الى مثل حالها ، استعملها المغنون[٨] فى الاصوات المحزنة لينقلوا النفس الى مثل حالها من الضعف فيحدث من ذلك الحزن ، وقد يستعمل المغنون أيضا نغمة خارجة من جميع الدساتين يسمونها « المحصورة » وهى خارج من دستان الخنصر يمدون اليها الخنصر ، وخلف هذه أيضا ـ بمثل مسافة دستان الخنصر ـ نغمة أخرى ، غير انهم ينقلون السبابة الى دستان الوسطى أو البنصر ، وكلما ولدوه من ذلك فهو نغمة [١١٧ و] تامة أو سليمة من الخرس .

غير انه يتهيأ لهم فى المغنى ألحان ما تحتاج الى جزء من نغمة ، أو نغمة خرساء أو غير ذلك ليحزنوا بذلك أو يطربوا ، أو ينقلوا النفس الى أى الحالات كانت كما قال أفلاطون : النفس تنكفي مع الموسيقى ـ أى تأليف الالحان ـ ، فان كان اللحن من نغمة ضعيفة ناقصة أو مؤنثة أحزن ، وان كان من نغم قوية مذكرة شجّع ، وعمل غير ذلك من التراكيب المختلطة النغم التى لا غاية لها ولا نهاية ، فلذلك استعمل المغنون فى النغم هذه الزوائد .

أما النغم التامة الكبار المذكورة من الفلاسفة فانها سبع نغم :

أولها : مطلق البم .

والثانية : سبابة البم .

والثالثة : وسطى البم أو بنصره .

والرابعة : خنصر البم وهى أيضا مطلق المثلث .

والخامسة : سبابة المثلث .

والسادسة : وسطى المثلث أو بنصره .

والسابعة : خنصر المثلث وهى أيضا مطلق المثنى .

وهذه النغم السبع التى ذكرناها فان لها أيضا سبع [نغم] مكافئة لها

---

(٨) م : استعملوا المغنين .

ليست لغيرها ، بل تقوم مقامها وتفي بها وتجري مجراها ، وانما الفرق بينها : في الدقة والغلظ ، والخفة والثقل ، والكمال والنقصان ، وأما في مذهب التنغيم وسبيل الترنم فليس [١١٧ ظ] يلحقها خلاف •

وكل نغمة من السبع الاواخر ـ أعني نغم المثنى والزير ـ تنوب عن نظيرتها من السبع الاوائل ـ أعني [نغم] المثلث والبم ـ في جميع حركات العود من غناء أو ضرب ، وكذلك أيضا تنوب الاوائل عن نظائرها من الاواخر •

صفة النغم السبع الاوائل وتبيين نظير كل واحدة منها من السبع الاواخر

فأولها : مطلق المثنى وهي خنصر المثلث ، فان قال قائل : ان هذه نغمة واحدة ليس بين الوترين فيها فرق فكيف تُعدّ في السبع الاوائل ثم نعدها أيضا في السبع الاواخر ؟ قلنا : ليس هذا بمستنكر بل واجب في القياس في غير معنى من معاني الحكمة أولها : صناعة العدد ، فان العشرة هو العدد الذي ليس يعده عدد الا وهو من تضعيفه أو تضعيف أضعافه أبدا مالا نهاية ، وهذا العدد ـ أعني العشرة ـ فهو مشترك للعددين جميعا ـ أعني الذي قبله والذي بعده ـ ، أما الذي قبله فهو تضعيف الآحاد فانه له تمام ، وأما العدد الذي بعده فهو له ابتداء •

ومثال ذلك : انك اذا عددت واحد اثنين ثلاثة ••• حتى تنتهي الى العشرة ، كانت العشرة تمام هذا العدد ، ثم تريد المائة التي هي تضعيف العشرة ـ كما أضعفت الواحد فصار عشرة ـ فتبدأ من العشرة وهي [١١٨ و] بمنزلة الواحد حتى تنتهي الى عشرة العشرات التي هي المائة فقد ترى العشرة تماما للمرتبة الاولى من العدد وهو تضعيف الآحاد ، وابتداء المرتبة الثانية وهو تضعيف العشرات •

وكذلك أيضا نغمة مطلق المثنى التى هى خنصر المثلث هى تمام النغم السبع الاوائل وابتداء النغم السبع الاواخر •

وقد ذكر جالينوس فى كتاب الحميات : نظـير هذه العلة فى حميات الادوار ، وذلك : انه يسمي الحمّى التى تأخذ يوما وتترك يومين « ربعـا » وكذلك يسمي التى تأخذ يوما وتدع يـوما « مثلث » وذلك انه يحسب ان اليوم الذى تأخـذ فيـه الحمّى مشترك للدورين جميعـا ـ أعني الماضى والمستقبل ـ هو تمام الماضى وابتداء المستقبل • وفى هذا الباب علل كثيرة من الحكمة وشواهد قياسية من غير فن من فنون الفلسفة ، غير اننا فيما ذكـرنا كفاية لمن طلب علة ذلك •

فأول السبع الاواخر : مطلق المثنى وتسمى « النغمة اليتيمة » لانها لا نظير لها بل هى مشتركة فى المرتبتين جميعا كما بيّنا •

والثانية : سبابة المثنى وهى نظير مطلق البم •

والثالثة : بنصر المثنى وهى نظير سبابة البم •

والرابعة : خنصر المثنى وهى مطلق الزيـر [ونظيرتها] تسـمى وسطى البـم •

والخامسة : سبابة الزير وهى [نظير] مطلق المثلث •

والسادسة : بنصر الزير [١١٨ ظ] وهى نظير سبابة المثلث •

والسابعة : خنصر الزير وهى نظير وسطى المثلث •

وكذلك أيضا لو عُلّقَ وتران آخران أسفل من الزير على سـبيل التسوية لكانت أيضا هذه النغم السبع لا غيرها ، وكذلك حكمها من المثنـى والزير كحكم المثنى والزير من المثلث والبم [أي] ينوبان عنهما ويحاذيان نغمتيهما ويقومان مقامهما ، غير ان ذلك يُحسب قياسا لا فعالا ، لان النغم تصير من شدة الدقة الى حد الخرس ، بل قد يمكن أن يعلق وتر واحد فينطـق ببعض ما ذكرنا ثم يدل القياس على أن حكم الوتر الثانى كحكمه •

وقياس ذلك فى الحلق : ألا ترى انك اذا حركت البم مطلقا ثم ترنمت بمثل النغمة كانت أغلظ النغم التى فى الحلق ؟ ثم تضع السبابة عليه وتترنم أيضا بمثل النغمة ، ثم تضع الوسطى وتترنم بمثلها ، ثم لا تزال تتراقى فى الاوتار نغمة [فنغمة] وكـــذلك تتراقى فى الحلق نغمة فنغمة حتى تصير الى خنصر الزير ويصير النغم فى الحلق الى أعلاه وأدقه ؟

فان جاز ذلك حتى يـدوم تكرير النغم السبع مرة ثالثة ، لم يتهيأ ذلك لجرس النغمة من شدة ما تصير اليه من الدقة. فاذا احتيج الى نغمة بعد خنصر الزير ـ الذى هو تمام السبع ـ رجع الى مطلق المثنى الذى هو أولها فقامت [نغمته] مقام نغمة دقيقة [١١٩ و] [كما] لو كانت بعدها .

وكذلك هى السبع النغم فهى دائرة على نفسها أبدا : الاولى منها بعـد السابعة كالسابعة بعد السادسة ، والسادسة بعـــد الخامسة ، وكل واحدة من النغم السبع الاواخر ـ أعني نغـــم المثنى والزير ـ هى فى المقـدار نصف لنظائرها من السبع الاوائل ـ أعني نغـم البم والمثلث ـ وكذلك الوتران فى مقدارهما من الدقة والغلظ .

وقد بينّا انه يجب أن يكون المثنى والزير مثـــل نصف المثلث والبم ، والمثنى نصف البم ، والزير نصف المثنى(٩) ، فنغمة سبابة المثنى نصف نغمة مطلق البم ، وكذلك بنصر المثنى نصف سبابة المثلث ، وعلى هذا المثال ـ الى تمام النغم ـ كل نغمة من النغم الاواخر نصف لنظيرتها من الاوائل .

والعلة فى ذلك : هندسة الحلق فى خلقته ، فأوسع مخارج هذه النغم فى الحلق مخرج نغمة مطلق البم ومقداره فى السعة ضعف لمقدار نغمـــة سبابة المثنى ـ فكانت ضعفها لهذا السبب ـ وكذلك مخرج سبابة البم ضعف لمخرج بنصر المثنى فى مقداره وسعته فكانت النغمة ضعف النغمة لهذا السبب ،

---

(٩) م : المثلث .

كذلك وسطى البم لخنصر المثنى ، وجميع مواقع النغم الكبار لنظائرها من الصغار ، فلهذه العلة صار المثنى والزير فى [١١٩ ظ] غلظهما انصاف البم والمثلث لتساوي الحلق فى هندسته ، وتكون النغم مساوية بعضها بعضا فى الحلق والآلة معا ٠

أما النغم السبع فان لها فى أنفسها نسبا مختلفة بعضها الى بعض يطول الكلام فيها ويغمض المعنى بل لا يتهيأ فهمه الا لمن نظر فى كتاب الموسيقى ٠

غير اننا نذكر من ذلك نسبة واحدة واضحة وهى نسبة كل نغمة الى الخامسة(١٠) منها ، فانها وان كانت لا تساويها فى الترنم ولكنها لها مشاكلة موافقة فى النسبة وهى : نسبة كل ونصف كل(١١) ، والنصف هو أعظم أجزاء الشيء نسبة اليه لانه جزء من اثنين ، ولذلك صارت هذه النسبة أوضح النسب التى لاجزاء النغم السبع ٠

ذكر كل نغمة من المتناسبة

فأول السبع : مطلق البم ونسيبتها(١٢) سبابة المثلث وهى الخامسة(١٣) منها ٠

ثم سبابة البم : ونسيبتها بنصر المثلث ٠

ثم وسطى البم : ونسيبتها خنصر المثلث ٠

ثم مطلق المثلث : ونسيبتها سبابة المثنى ٠

ثم سبابة المثلث : ونسيبتها بنصر المثنى ٠

---

(١٠) م : الرابعة ٠

(١١) م : وهى نسبة النصف الى الكل لان نصف السبعة يقع فى النغمة الرابعة ٠

(١٢) م : ونسبتها ٠ هكذا وردت فى كل النغمات التالية والافضل كما أرى استعمال عبارة « نسيبة » بدلها والتى تعرف باصطلاح الموسيقى العربية اليوم ب « غماز » ٠

(١٣) م : الرابعة ٠

ثم وسطى المثلث : ونسبتها خنصر المثنى .

ثم مطلق المثنى : ونسبتها سبابة الزير .

ثم سبابة المثنى : ونسبتها بنصر الزير .

ثم [وسطى المثنى](١٤) : ونسبتها خنصر الزير .

العلل النجومية التى ذكرت الفلاسفة ان العود وضع عليها

[١٢٠ و] فأول ذلك : النغم السبع النظيرة للكواكب السبعة الجارية أعني زحل ، والمشتري ، والمريخ ، والشمس ، والزهرة ، وعطارد ، والقمر .

أما على الانفراد : فمطلقة البم ـ التى هى أول النغم وأفخمها ـ نظيرة لزحل ، اذ هو أعلى السبعة وأبطاها سيرا .

وبعدها سبابة البم : نظيرة المشتري اذ كان يتلو زحلا فى العلو .

وكذلك وسطى البم : للمريخ .

وخنصره : للشمس .

وسبابة المثلث : للزهرة .

ووسطاه : لعطارد .

وخنصره : للقمر .

ثم صيّروا قياس الاثني عشر برجا للاثنتي عشرة آلة التى فيه وهى : أربعة أوتار ، وأربعة دساتين ، وأربعة ملاوٍ .

وكذلك ذكروا : ان الاثنى عشر برجا منها أربعة متقلبة ، وأربعة ثابتة ، وأربعة ذوات جسدين .

فقاسوا : الاربعة المتقلبة ـ وهى الحمل والسرطان والميزان والجدي ـ بالاربعة ملاوي التى من شأنها الالتواء والانقلاب .

---

(١٤) م : المثلث .

وقالوا : الاربعة الثابتة ـ وهى الثور والاسد والعقرب والدلو ـ بالاربعة الدساتين التى من شأنها الالتواء والانقلاب •

وقاسوا : الاربعة ذوات الجسدين ـ وهى الجوزاء والسنبلة والقوس والحوت ـ بالاربعة الاوتار اذ كانت النغم السبع فيها على حالتين ، وذلك : ان كل نغمة فى كل وتر [١٢٠ ظ] لها نظير فى المرتبة الاخرى من النغم •

وقاسوا : بالثلاثين درجة التى فى كل برج الثلاثين اصبعا التى هى طول الاوتار •

وقاسوا أيضا : الاجتماع والمقابلة والتثليث والتربيع ـ التى عليها تقع الاحكام والقضايا ـ بجميع المسافات التى ذكرناها فى صنعة الآلة •

وذهبوا : فى أن [العود] نصف شيء ـ كما بينا ـ قبل ان كانه كان جسما مستديرا مخروطا شق بنصفين فخرج منه عودان ، وقاسوا ذلك [بـ] النصف المرئي من الفلك ، وذلك ان الفلك انما نرى منه نصفا أبدا فى جميع البلدان وكل ما بذلك من النصف الآخر شيء غاب نظيره •

وقد ذكر أصحاب الطبائع أيضا : ان الاربعة الاوتار نظيرة الاربع الطبائع ، فقاسوا البم ـ اذ كان أغلظها وأجسمها وأزكنها ـ : بالارض ، وقياسه من الطبائع الجزئية : بالمرة السوداء •

وقاسوا المثلث ـ الذى هو دون البم فى الغلظ والجسامة والزكانة ـ : بالماء ، ومن الطبائع الجزئية بالبلغم •

وقاسوا المثنى ـ الذى هو دون المثلث فى هذه الحالات ـ : بالهواء ومن الطبائع الجزئية : بالدم •

وقاسوا الزير ـ الذى هو أدقها وألطفها وأذكاها ـ : بالنار ، ومن الطبائع الجزئية : بالمرة الصفراء •

الفن الثالث

في رياضة اليدين لذلك

اعلم ان لكل قوم في هذه الآلة مذهبا ليس [١٢١ و] هو لغيرهم ، واختلافهم في ذلك كاختلافهم في سائر الاشياء ، ألا ترى ان بين العرب والروم والفرس والخزر والحبشة وجميع الناس الاختلاف في خلقهم وعقولهم وآرائهم وشهواتهم وجميع مذاهبهم ؟ وذلك : لاختلاف بلدانهم وأهوائها ومياههم وثمارها ، وقد ذكر المنجمون أيضا : ان العلة في هذا الاختلاف مطالع النجوم وانفراد كل كوكب بقوم دون قوم .

ومذهبهم أيضا في هذه الآلة على هذه السبيل ، وذلك : ان مذهب الفرس فيها استعمال الخفة والسرعة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة عند حذاقهم ـ اذ هي لهم شبيهة بالاصول ـ كالنسيم والايزن والاسفراس والسندان والنيزوزي والمهرجاني [كذا] وغيرها مما يطول شرحه ووصفه ، ومذهب الروم أيضا في الالحان الثمانية « الاسطوخسية » التي ليس شيء مما يترنم به غناء كان أم غيره ـ الا وهو داخل في أحدها .

وكذلك أيضا مذهب العرب في التنقل بالضرب اللائق بغنائهم كاصولهم الثمانية ـ أعني الثقيل والخفيف والهزج وغيرها ـ اذ كان أكثر ما يتغنون به داخلا فيها .

وكذلك أيضا للسغد فيها مذهب على سبيل لغتهم وألحانهم ، وكذلك الترك والديلم والخزر وجميع الالسن .

غير ان جميع المذاهب التي [١٢١ ظ] لجميع القوم هي من الالحان الثمانية الرومية التي ذكرناها ، وذلك انه ليس شيء من المسموعات خارجا عن احدها أكان ذلك صوت انسان أو صوت غيره من الحيوان ، كصهيل الفرس ونهيق الحمار وصياح الديك ، وكل ما كان خاصا من صنوف الصياح

لكل واحد من الحيوان فانه معروف بأى لحن من الثمانية هو فانه لا يمكن أن يكون خارجا عن بعضها .

ذكر طـرق من جس الاوتار

وهو سبيل ومدخل الى التعليم والألف للاصابع فى التنقل على الدساتين ، فان من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه ـ قبل أن يقصد الى التعليم ـ أسرع الى القبول ، وسهلت عليه محاكاة الاستاذ ومبلغ حاجته من التعليم ، وكان للاستاذ المطارح أيضا فى ذلك أعظم الراحة وعليه أقل المؤونة .

فأول ذلك : ان تجس الزير والمثنى بحركة واحدة خفيفة .

ثم تضع السبابة على الزير سريعا ، ثم تجسه مع مطلق المثنى ـ والجس للسبابة [باليد] اليمنى وابهامها ، ويكون الخنصر والبنصر منكبين على بطن العود ، والسبابة حينئذ تجس الزير الى فوق ، والابهام يجس المثنى الى أسفل ـ فيكون الجس على ثلاث أصابع من المشط ، ويحركان هذين الوترين ـ وهما على هذه الحال ـ ثلاث حركات متتابعات سريعات .

[١٢٢ و] ثم ترفع السبابة عن الوتر وتضع الخنصر على المثنى[١] بعد وقفة خفيفة ، وتحرك أيضا المثنى والزير ثلاث حركات مساويات للحركات الثلاث التى وصفنا .

ثم ترفع الخنصر بعد وقفة ، وتضع عليه البنصر ، وتحرك[٢] حركة واحدة .

ثم ترد الخنصر الى المثنى[٣] بسرعة وتحرك أيضا حركة واحدة .

ثم ترفع أيضا الخنصر وتضع البنصر وتحرك حركة أخرى .

---

(١) م : فتضعها على خنصر المثنى :

(٢) م : + مع مطلق الزير . (وقد رفعت هذه النغمة لانها لا تتفق مع بنصر المثنى) .

(٣) م : ثم ترد الى خنصر المثنى .

ثم ترفع الخنصر سريعا ويحركان أخرى (٤) .

ثم تنقل السبابة (٥) الى الزير ويتلوها سريعا البنصر ، فتحرك [كل منهما] مع مطلق المثنى واحدة .

وتبادر بنقل السبابة الى المثنى ، ويحركان جميعا ثلاث حركات .

ثم تضع الخنصر على الزير وتضع الوسطى على المثنى ويحركان جميعا بعد وقفة ثلاث حركات .

وترجع بعد وقفة الى بنصر الزير وسبابة المثنى وتحركهما ثلاث حركات .

ثم تضع الخنصر على المثنى فتحركه مع مطلق الزير (٦) [واحدة] .

ثم ترد الى البنصر فتحركه واحدة .

ثم ترد الى الخنصر وتحرك واحدة أخرى .

ثم تضع السبابة (٧) على المثلث وتحرك مع مطلق المثنى واحدة [بعد وقفة] .

وتضع الخنصر على المثلث أيضا مع المثنى [وتحرك] واحدة .

ثم ترد السبابة (٧) ويحركان واحدة .

ثم ترد الخنصر وتحرك واحدة .

ثم [١٢٢ ظ] تفعل بالمثنى والمثلث أيضا كما فعلت بالزير والمثنى ، وكذلك أيضا بالبم [والمثلث] . فاذا فعلت ذلك :

حرك سبابة الزير مع مطلق المثلث ثلاث حركات .

ثم خنصر الزير مع وسطى المثلث ثلاث حركات [بعد وقفة] .

---

(٤) هذه العبارة ساقطة من هذه النسخة وموجودة بنسخة برلين .

(٥) م : + بعد وقفة .

(٦) م : + بعد وقفة ثلاث حركات ثم تضع البنصر على المثنى فتحركه مع مطلق الزير واحدة .

(٧) م : الوسطى .

ثم بنصر الزير مع سبابة المثلث ثلاث حركات [بعد وقفة][1] .
ثم سبابة الزير مع مطلق المثلث ثلاث حركات [بعد وقفة] .
ثم خنصر المثنى مع مطلق الزير ثلاث حركات [بعد وقفة] .
ثم سبابة[2] المثنى مع مطلق الزير حركة واحدة .
ثم ترد سريعا خنصر المثنى مع مطلق الزير [وتحرك] واحدة .
ثم سبابة[3] المثنى مع مطلق الزير - سريعا - [حركة واحدة] .
ثم سبابة[4] المثلث مع مطلق المثنى [حركة] أخرى .
وخنصر المثلث مع مطلق المثنى [حركة] أخرى .
ثم ترد الى سبابة[4] المثلث [وتحركه] حركة واحدة مع مطلق المثنى .
ثم ترد أيضا الى خنصره وتحرك مع مطلق المثنى [حركة] أخرى .
ثم تحرك المثنى والبم على سبيل حركة .
ثم المثلث و [المثنى] والزير [حركة][5] .

وليكن ذلك حتى تألفه الاصابع وتسرع فيه ، فان هذه النغم التى ذكرنا هى المتشاكلة والمتناسبة ، وعلى هذا المنهاج يشترك ويتجاوب ويتبع بعضها بعضا فى أكثر استعمال هذه الآلة . وفيما ذكرنا من ذلك كفاية لمن أحب ان يكون مرتاضا بسرعة القبول .

والتعليم فنون كثيرة ، أعني : عربيا ، وفارسيا ، وروميا ، وغير ذلك ، مما لو تكلفنا ذكره واثبتناه لطال به الكلام وغمض فيه ، بل لم يكن يتهيأ فهمه والعمل به من الكتاب الا لاكثر الناس فهما وأوسعهم ذهنا .

---

(١) جاءت هذه الجملة قبل التى سبقتها فى هذه النسخة ثم بعدها ، وهذا التكرار هو من خطأ الناسخ كما أعتقد .
(٢) م : بنصر .
(٣) م : خنصر .
(٤) م : وسطى .
(٥) م : ثم الزير مع المثلث .

وأيضا ان هذه الفنون ـ أعني فنون التعليم ـ موجودة عند أهل هـــذه الصناعة ، وأخذها عنهم وتعلمها منهم نظرا وانتقالها ، اسرع وأقرب الى الفهم منها من الكتاب .

تمت الرسالة لابي يوسف الكنـــدي
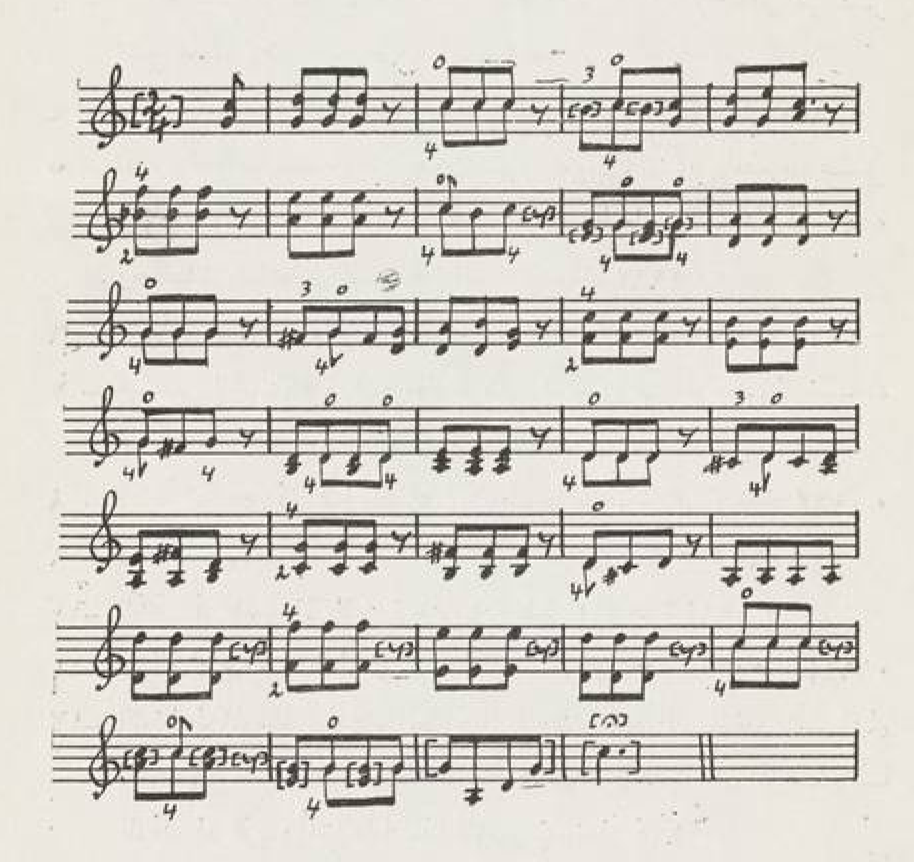
رحمة الله عليه وعلى المسلمين

قوبلت والحمد لله بلانهاية

تمرين للضرب على العود[1]

يعقوب بن اسحق الكندى

زكريا يوسف



(١) عند ضرب هذا اللحن لاحظ : ان « الدييز » فى سلم الكندى هو أحد قليلا من « الدييز » الذى نعرفه ، كما ان « البيمول » أخفض قليــــلا أيضا • ويكون جس الاوتار بالابهام والسبابة دون استعمال الريشة •

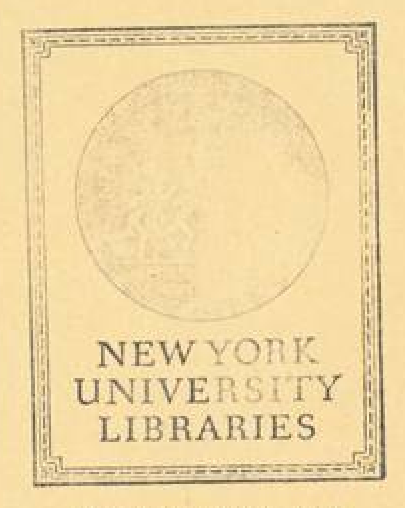
مؤلفات زكريا يوسف

١ ــ الموسيقى العربية (محاضرة) بغداد ١٩٥٢ (نفدت) ٠
٢ ــ موسيقى ابن سينا (محاضرة ألقيت فى المهرجان الالفى لذكرى ابن سينا المنعقد ببغداد سنة ١٩٥٢) طبعة ثانية ١٩٥٢ (نفدت) ٠
٣ ــ جوامع علم الموسيقى ـ من كتاب الشفاء لابن سينا ـ (محقق عن عشر نسخ خطية) القاهرة ١٩٥٦ (نفد) ٠
٤ ــ مبادىء الموسيقى النظرية (القواعد العامة للموسيقى) بغداد ١٩٥٧ ٠
٥ ــ أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب : تمرين للضرب على العود ، تأليف الكندى ، محققة عن مخطوط برلين رقم ٥٥٣٠ ومجسدة بالعلامات الموسيقية الحديثة ٠ بغداد ١٩٦٢ ٠
٦ ــ مؤلفات الكندى الموسيقية (خمس رسائل خطية محققة) بغداد ١٩٦٢ ٠
٧ ــ موسيقى الكندى (دراسة مقارنة لآراء الكندى فى الموسيقى) بغداد ١٩٦٢ ٠
٨ ــ رسالة الكندى فى عمل الساعات (مطبوعة بالزنكغراف) بغداد ١٩٦٢ ٠
٩ ــ رسالة يحيى بن المنجم فى الموسيقى (تحقيق) القاهرة ١٩٦٤ ٠
١٠ــ الكافى فى الموسيقى لابن زيلة ، (تحقيق) القاهرة ١٩٦٤ ٠
١١ــ رسالة نصيرالدين الطوسى فى علم الموسيقى (تحقيق) القاهرة ١٩٦٤٠
١٢ــ التخطيط الموسيقى للبلاد العربية (البحث المقدم الى المؤتمر الدولى للموسيقى العربية المنعقد ببغداد سنة ١٩٦٤ ، وقد كان المؤلف رئيسا للوفد العراقى وأمينا عاما لهذا المؤتمر) بغداد ١٩٦٥ ٠
١٣ــ رسالة الكندى فى اللحون والنغم (هذه) ١٩٦٥ ٠

تطلب من

المؤلف وعنوانه : **زكريا يوسف**
الصرافية : ١٦ ـ ٩ ـ ٢٠٥ بغداد
دار القلم : ١٨ شارع سوق التوفيقية ـ القاهرة ٠
دار الكاتب العربى : بيروت ٠

طبع بمطبعة شفيق ـ بغداد في ١٠/١١/١٩٦٥



AL-KINDI'S TREATISE ON MELODIES

(A second appendix to my book "Al-Kindi's Writing on Music")

EDITED

By

ZAKARIYA YUSUF

(A.L.C.M.)

(By permission of the Goverment of Turkey Republic)

Baghdad

1965





